

كتالوج لأهم محتويات المعرض

بقلم: د. نور سوبرز- خان
أمين تركيا، متحف الفن الإسلامي

بنــــاء مجموعتنــــا الفنية: المرقّعات المغولية والصفوية

17 سبتمبر، 2014 – 21 فبراير 2015
متحف الفن الإسلامي



مواضيع المعرض

كان اقتناء اللوحات المنمنمة الفارسية واللوحات الخطية وجمع المرقّعات من التسالي المحببة لدى الأمراء ونخبة البلاط منذ العهد التيموري في القرن الخامس عشر. وكانت هذه القطع تحظى بالتقدير لبراعة صناعتها الفنية وغنى رموزها وأهميتها التاريخية، ومن هنا فقد بقيت أساس اقتناء الفنون الإسلامية إلى يومنا الحاضر.

الفن والسياسة:
تاريخ المرقّعات

الصفحات المعروضة هنا كانت في وقت من الأوقات ملزّمة معاً في مجلّدات جُمعت في إيران والهند. التسمية المستخدمة لهذا النوع من الصفحات هي "المرقّع" والكلمة هي نفسها باللغتين العربية والفارسية وتعني شيئاً تم ترقيعه. تستعمل كلمة المرقّع كنوع من الاستعارة للتشكيلات السماوية ومجموعات النجوم، أو ربما تشير إلى أثواب الدراويش المرقّعة. تشمل التسمية أيضاً التجاور الأنيق للنصوص الخطية والصور التي كانت تُجمع معاً وتلزّم داخل مجلدات بين القرنين الخامس عشر والتاسع عشر. في معرضنا اليوم نقدّم بعضاً من صفحات هذه المرقّعات المبعثرة. يشير الاختيار الدقيق للخطوط والرسوم، والتقدير الكبير الذي كان القرّاء يشعرون به حيال التفاعل بين الكلمة والصورة، إلى سموّ الثقافات التي سادت في البلاطات الملكية الإيرانية والهندية في بداية العصور الحديثة.

شاع اقتناء المنمنمات والتراكيب الخطية وجمعها داخل مجلّدات أو ما يطلق عليه اسم مرقّعات، لتكون مصدراً لمتعة الملوك ورجال البلاط إبّان الفترتين الصفوية (1501 – 1736م) والمغولية (1526 – 1858م)، ودليلاً على الرقيّ الثقافي والفني. انتقلت أساليب الاقتناء الملكية هذه من البلاط التيموري[1] في هرات إلى إيران الصفوية ومنها إلى الدولة المغولية في الهند، حيث تبنّى الإنجليز لاحقاً في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر أسلوب تصنيف وتجميع المرقّعات كنوع من المحاكاة والتمثّل بالنخبة الهندية الراقية.

[1] حكمت السلالة التيمورية أجزاء من إيران وآسيا الوسطى والقوقاز ابتداءً من 1370م بدءاً من الفتوحات الأولى للملك تيمور (توفي عام 1405م).

كيف يمكن لصفحات المرقّعات المبعثرة هذه أن تسلّط الضوء على الماضي؟ تظهر المرقّعات التي تعود إلى العهد الصفوي في إيران، تطوّر أساليب الرسم وانتقالها من الأشكال المقيدة التي طبعت بداية العهد إلى لوحات غنية بالزخارف تمثل صوراً لسيدات وشبّان، ما يعكس تغيّراً في أذواق واهتمامات البلاط من الناحية الفنية. تأثرت اللوحات الراقية اللاحقة بمدرسة الفنان الشهير رضا عبّاسي، وقد اقتناها واستمتع بجمالها الرعاة الأثرياء الذين اعتبروها استعراضاً لمعارفهم الفنية.

أسهم تشتت الورش الملكية الصفوية الذي حدث لاحقاً في عهد الشاه طهماسب (حكم من 1524 – 1576م) في تأجيج هذه النزعة باعتبار أن الفنانين حُرموا من الرعاية الثابتة، لذا يُقال أنهم ابتكروا خلال العقود التالية شكلاً من أشكال الأعمال الفنية الجميلة الأقل كلفة، تتألف من صفحات فردية كانت تُباع إلى رعاة أقل ثروة وغنى من الشاه الصفوي. قام بعض متذوقي الفنون بجمع هذه الصفحات المفردة لاحقاً حيث حظي هذا الأسلوب بشعبية كبيرة في إيران الصفوية[2] في القرن السابع عشر. وعلى نقيض اللوحات الفردية الساحرة التي كانت تمثل شباناً وسيدات جميلات ودراويش، والتي كانت تُرسم في إيران الصفوية فإن لوحات ملوك الفترة المغولية في الهند عزّزت جلال وعظمة الأباطرة المغول من خلال الاستخدام الدقيق للصور الرمزية، وركزت على أهمية شرعية السلالة للمشروع الامبراطوري المغولي والصفوي كما يبدو في صور الشاه إسماعيل الصفوي وأحفاده، وصور الشاه شجاع وأورانغزيب.

تلقي المرقّعات المغولية والصفوية الضوء على الطريقة التي قامت فيها الشخصيات النافذة بتوظيف الفن ووضعه في خدمة تعزيز مكانتها الاجتماعية والسياسية. كانت المرقّعات تتألف في العادة من صور رُسمت خلال فترات حكم السلالات السابقة، وكانت غالباً ما تُنزع من مجلّداتها الأصلية وتوضع ضمن أعمال جديدة على سبيل الاستملاك أو الاستئثار.

وكانت الجيوش الغازية تحمل من ضمن غنائمها مجموعات من اللوحات الشخصية أو الخطية، التي كانت تعتبرها دليلاً على الوجاهة الفنية، واستيلاءً رمزياً على الشرعية الثقافية للسلالة المهزومة. يقدّم هذا المعرض من خلال معروضاته مقاربة واضحة لهذا الموضوع من خلال اللوحات الشخصية المغولية التي انتقلت إلى المجموعات البريطانية في القرن التاسع عشر.

[2] معصومة فرهاد،"أصفهان 11. مدرسة الرسم والخط،" **الموسوعة الإيرانية**، المجلد 14، ص 40 - 43

تلقي هذه اللوحات والتراكيب الخطية الضوء على التقنيات الفنية العديدة المستخدمة في إنتاج المرقّعات المغولية والصفوية. من تلزيم الكونسرتينة (الأكورديون) الذي يضم نماذج رائعة لخط النستعليق إلى ضربات الفرشاة الدقيقة للرسم المغولي والصفوي. يتناول هذا القسم من المعرض الأهمية الفنية والبراعة التقنية التي استخدمت في صناعة هذه المرقّعات. تستطيع صفحات المرقّعات الصفوية والمغولية أن تضيء على تاريخ التبادل الثقافي بين الدول من خلال تبنّي الفنانين لعناصر فنية غريبة، بحيث تندمج السمات والأساليب المستوردة ضمن الأعراف الفنية المحلية.

البراعة الفنية والتبادل الفكري في المرقّعات المغولية والصفوية

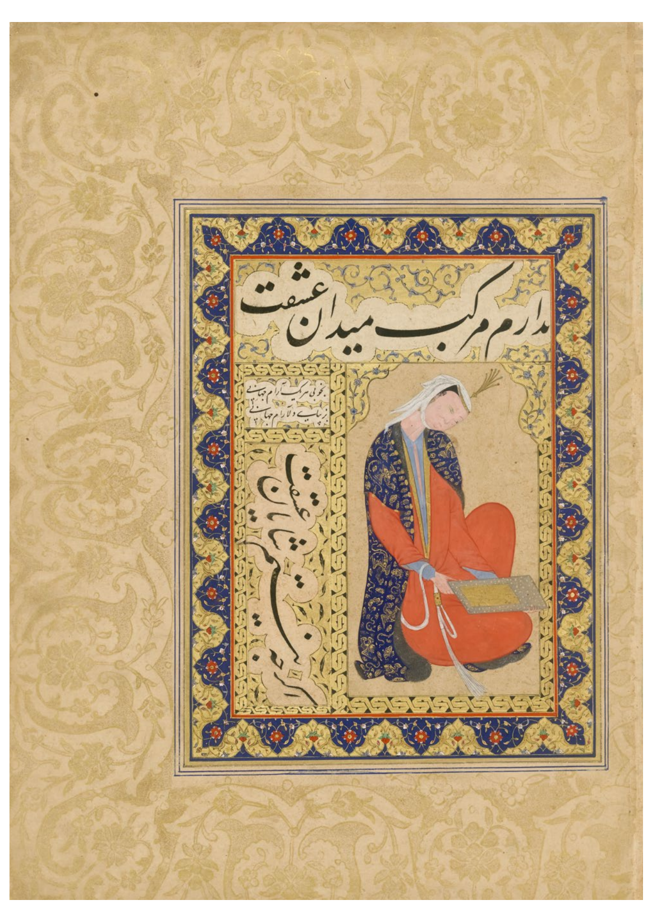
إلى جانب العناصر الفنية المأخوذة من البلاطين التيموري والصفوي أدخل المغول عناصر من النقشات الأوروبية في رسومهم، كما هو واضح في صورة "القديس جيروم في حالة كآبة" (انظر MS.44.2007 أسفل). تضم الصورة عناصر من الأيقونات الدينية المسيحية لكن بطريقة جديدة، إذ استخدمت فيها صورة القديس مع استعارات عاطفية دخلت ضمن اللغة البصرية للفن المغولي. كذلك رسم الصفويون صوراً لسيدات وشبّان يرتدون الأزياء الأوروبية، مما يبرهن على دمج الأزياء الغربية في ثقافة النخبة الفارسية كما يظهر في صورة "لوحة شخصية لبتول في زي أوروبي" (انظر MIA.2014.259 أسفل). لكن تأثّر فناني الفترة الصفوية المتأخرة لم يقتصر على المواضيع بل تعداها إلى التقنيات أيضاً لاسيما في مجال رسم اللوحات الشخصية وفق الأسلوب المغولي كما هو الحال في العديد من لوحات مرقع سان بطرسبرغ مع استخدام التقنيات الأوروبية في رسم الزوايا والظلال. ومع أن هناك جدلاً حول الفنان الذي رسم لوحة "سيدة تقدم المرطبات لأحد رجال القبائل" (انظر MIA.2014.385 أسفل) إلا أنها تعرض توليفة من تقنيات اللوحات المغولية والأوروبية.

لم يقتصر تبادل العناصر الفنية على أوروبا وآسيا، بل حدث هذا التبادل أيضاً بين الثقافات والسلالات داخل قارة آسيا نفسها. على سبيل المثال تظهر الكثير من القطع المعروضة هنا أن الفنانين الخاضعين لرعاية الحكام المغول وبلاط ديكان[3] في الهند تبنوا التقاليد الفنية للبلاط الصفوي في إيران. والدليل على ذلك استخدام خط النستعليق الذي تم تطويره في البلاط التيموري، والذي تم تبنيه لاحقاً كجزء من الإرث الفني التيموري للبلاطين الصفوي والمغولي وأيضاً لبلاطات ديكان. يُعتبر استخدام خط النستعليق نموذجاً مثالياً على انتقال الفنون على أنواعها، وليس مجرد الصور والعناصر التزيينية، إلى أماكن بعيدة عن طريق المجلدات أو بواسطة الفنانين الجوالين أنفسهم، وهو يلقي الضوء على الطرق التي تم هذا التبادل من خلالها.

[3] حكمت سلطنات ديكان وهي بلاطات بيجابور، غولكوندا، أحمدناغار، بيرار، وبيدار منطقة ديكان في جنوب شبه القارة الهندية. في نهاية القرن السابع عشر تم دمج هذه السلطنات في الإمبراطورية المغولية لاسيما بعد الفتوحات العسكرية لأورانغزيب عام 1686 – 1687. وقد تأثرت سلطنات ديكان، ربما أكثر من المغول، بالثقافة الفارسية والممارسات الدينية والفنية الإيرانية.

القطع: مختارات من المعرض





سيدة تقرأ مجلّداً
إيران الصفوية (قزوين)، أواسط القرن السادس عشر الميلادي
حبر، ألوان مائية معتمة، ذهب على ورق
MS.598.2007

تظهر في الصورة سيدة أنيقة ترتدي ملابس فاخرة وتقرأ صفحة من كتاب مطلي بالذهب، ربما يرمز الذهب هنا إلى تذهيب المخطوطات الثمينة والتأكيد على المكانة الاجتماعية للنخبة المرتبطة بامتلاك المخطوطات المذهّبة الفاخرة. تقدّم هذه الصورة المنمنمة فكرة حول أهمية المطالعة أو تصويرها على الأقل وملاحظتها خلال العهد الصفوي (1501 – 1736م) وتؤكد أن قراءة المخطوطات الجميلة كانت محصورة بالأثرياء. يوجد عدد من الصور الأخرى لسيدات شابات جميلات يقرأن المخطوطات تعود للعهد الصفوي وتُنسب للفنان ميرزا علي الذي نشط في أواسط القرن السادس عشر الميلادي. فقد نسب ستيوارت كاري ولش لوحة "مغناج تقرأ" إلى الفنان ميرزا علي الذي بدأ مسيرته الفنية في ورش الشاه طهماسب والسلطان إبراهيم ميرزا[4] ويعود تاريخ اللوحة إلى حوالي 1570م.[5] رُسمت اللوحة بأسلوب البلاط المرتبط بقزوين، فالعنق الممدود ووضعية الانحناء ومعالجة ألوان وأنماط القماش تشير إلى أسلوب وتأثير ميرزا علي الذي ظهر في لوحة "سيدة تقرأ مجلداً".

[4] شيلا ر. كانبي، **أمراء، شعراء وأنصار: اللوحات الإسلامية والهندية من مجموعة الأمير والأميرة صدرالدين آغا خان** (لندن: مطبوعات المتحف البريطاني، 1998)، 64.

[5] ستيوارت كاري ولش وآخرون،، **عجائب العصر: روائع اللوحات الصفوية القديمة 1501 – 1576** (كامبردج، متحف فوغ للفنون، جامعة هارفارد، 1979)، 211.

تم تحديد شخصية ميرزا علي مؤخراً بأنه عبد الصمد الفنان الإيراني الذي هاجر من ورشة الشاه طهماسب إلى بلاط الإمبراطور المغولي همايون عام 1550 م وكان رئيس الورشة الملكية خلال فترة حكم أكبر من عام 1572م.[6] إذا كان ميرزا علي وعبد الصمد هما نفس الشخص فإن التاريخ المعطى للوحة "سيدة تقرأ مجلداً" يجب أن يقع قبل 1550م لأن استخدام ميرزا علي لهذا الأسلوب توقف قبل هذا التاريخ. لكن من المحتمل أن يكون هذا العمل قد استكمل من قبل أحد تلامذته، أو من قبل فنان متأثر به لأن لمسات ميرزا علي واضحة في تدرجات ألوان ملابس السيدة وفي وضعيتها، وكذلك في التركيب والخلفية. كلا التركيب والألوان يشبهان العمل المنسوب إلى ميرزا علي في متحف هارفارد للفنون، وهو عبارة عن صفحة مجلد تعود إلى حوالي 1540م وعنوانها "أميرة جالسة مع باقة ورد". هناك لوحة أخرى تُنسب إلى ميرزا علي اسمها "شابة مع وسادة ذهبية" وهي موجودة في متحف هارفارد للفنون ويعود تاريخها إلى أواسط القرن السادس عشر، وتصور سيدة لها نفس التقاطيع الدقيقة ووضعية الجلوس وترتدي أقمشة لها نفس ألوان ملابس لوحة "أميرة جالسة" و"سيدة تقرأ"[7] التي تميّز اللوحة التي بين يدينا باعتبارها من أعمال بلاط الشاه طهماسب؛ من المحتمل أن يكون ميرزا علي أو أحد طلابه قد رسمها قبل هجرته إلى الهند.

[6] باربرا برند "مسيرة ثانية لميرزا علي،" في **المجتمع والثقافة في بداية مرحلة الشرق الأوسط الحديث: دراسات عن إيران في الفترة الصفوية**، تحرير أندرو ج. نيومان (لايدن: بريل، 2003)، 213 – 236.

[7] عدد من الأعمال في **خمسة نظامي** حول الشاه طهماسب. وهي منسوبة أيضاً إلى ميرزا علي مثل "شابور يري صورة خسرو لشيرين (صفحة 48) و"خسرو يستمع إلى بارباد وهو يعزف العود" (صفحة 77).


شاعران جالسان
يتفحّصان كتاباً



شاعران جالسان يتفحّصان كتاباً
الفنان: منسوبة إلى آقا ميراك
إيران الصفوية (تبريز)، القرن السادس عشر الميلادي
حبر، ألوان مائية معتمة، ذهب على ورق
MIA.2014.79

تمثل اللوحة رجلين ملتحيين ربما يكونان شاعرين أو مفكرين يتفحصان معاً مخطوطاً فاخراً، يدرسان ويناقشان النص، أو ربما ينشدان جهراً الشعر المكتوب فيه. الصورة موضوعة ضمن حاشية ذهبية، ومن الواضح أنها ذات قيمة كبيرة كونها كانت من مقتنيات العائلة المالكة، وقد تم وضعها لاحقاً داخل مجلّد في البلاط المغولي على الأغلب. تم تعيين الفنان آقا ميراك[8] الذي رسم هذه اللوحة في ورشة البلاط الملكي للحاكم الصفوي الشاه طهماسب
(حكم من 1524 – 1576م) حيث عمل على عدد من المشاريع المهمة مثل شاهنامة الشاه طهماسب وخمسة نظامي. يمكن تمييز أسلوب آقا ميراك من خلال اللوحات المنسوبة إليه في عمله الثاني، فقد رُسمت (خمسة) بين عاميّ 1539 – 1543م في الورشة الملكية في تبريز.[9] الفك العريض للشاعر الجالس إلى اليسار يشبه فك أنوشروان في خمسة الشاه طهماسب، كما يوجد شبه أيضاً مع وجوه رجال البلاط في لوحة "شابور يعود إلى خسرو" (الصفحة 57) ولوحة "تتويج خسرو (الصفحة 60) وكلتاهما نُسبتا إلى آقا ميراك بعد رسمهما، ما يدعم نسبة " شاعران جالسان يتفحّصان كتاباً" إلى هذا الفنان الصفوي الشهير. ومن المثير للاهتمام أن نجد على حواشي اللوحة نقوشاً كتابية مأخوذة من المكتبة الامبراطورية المغولية، ما يشير إلى أنها كانت في مرحلة من المراحل جزءاً من مجموعة المكتبة، وهي برهان على اهتمام ملوك الهند باقتناء اللوحات الفارسية وتقديرها.

[8] بريسيلا ب. سوسك، "آقا ميراك"، **الموسوعة الإيرانية** المجلد 2 (1986) ص. 177 - 178

[9] توجد الآن ضمن مجموعة المكتبة البريطانية رقم 2265. مثلاً من **مخزن الأسرار** "أنوشروان والبومات" نقش "ميراك الرسام 946 (1539/40)" (الصفحة 15)؛ من **خسرو وشيرين:** "شابور يعود إلى خسرو"، بريشة ميراك (الصفحة 57)؛ "تتويج خسرو" مع نقش كتابي ينسب الصورة إلى ميراك (الصفحة 60)؛ "خسرو وشيرين يستمعان إلى قصة ترويها جواري شيرين بريشة ميراك"، (الصفحة 66)؛ من **ليلى والمجنون**، "المجنون مع الحيوانات في الصحراء"، بريشة ميراك (الصفحة 166).


صورة شخصية
للدرويش محمد الخطيب

تمثل اللوحة رسماً لدرويش متدثّر بالكثير من الملابس ويجلس في حالة تأمل تحت شجرة، علماً بأن هذا كان أحد المواضيع الشائعة في مدرسة أصفهان للرسم. رائد هذا الأسلوب كان الفنان الفارسي الشهير رضا عبّاسي (حوالي 1565 – 1635م) الذي درس على يديه رسّام هذه اللوحة الفنان معين المصوّر (1630 – 1697م).
تحمل الزاوية السفلى اليسرى لهذه اللوحة نقشاً كتابياً يحدّد الشخص الموجود في اللوحة بأنه الدرويش محمد الخطيب، مع ما يُعتقد أنه توقيع معين المصوّر مرفقاً بالتاريخ: شهر جمادى الثاني سنة 119.

في الواقع يجب أن يُقرأ التاريخ بأنه 1119 هـ (1707 م) رغم وجود فرضيات سابقة تقول أنه تم اختصار النقش 119 من 1109 هـ (1697 – 1698 م)، إذ يقع هذا العام ضمن المسيرة الزمنية لعمل معين المصوّر. لكن كان من الشائع في مخطوطات هذه الفترة حذف الأرقام الأولى من التاريخ الذي يشير إلى الألفية،[10] لذا يبدو التاريخ 1119 أكثر منطقية من 1109. لكن هذا لا يستبعد احتمال أن يكون العمل قد نُفّذ من قبل معين المصوّر بالفعل وقد أضيف التاريخ لاحقاً.

تبرز هذه اللوحة أسلوب فنان العهد الصفوي الشهير رضا عبّاسي الذي أحدث ثورة في فن رسم المنمنمات خلال فترة حياته. فبدلاً من تصوير مشاهد مأخوذة من القصائد الملحمية المعروفة اخترع رضا عبّاسي أسلوباً جديداً في رسم اللوحات الشخصية الرقيقة التي تمثل رجالاً ونساءً محاطين بمنظر طبيعي. غالباً ما استخدمت هذه اللوحات المفردة لغة متكلفة من الرمزية البصرية؛ مثل صور الدراويش التي كانت ترمز في الغالب إلى الصفات العامة الدراويش أكثر من تقديمها تمثيلاً تصويرياً للأشخاص الحقيقيين.[11] يوجد كتابان بقرب الرجل ما يدل على مكانته كمفكر أو حكيم. تشبه اللوحة من ناحية التركيب والألوان عملاً من أعمال رضا عبّاسي يعود إلى حوالي 1620م ويصوّر مجموعة من الدراويش في حالة تأمل[12] ، كما يشبه لوحة عنوانها "شابة ودرويش" توجد في متحف ميتروبوليتان للفنون تعود إلى الربع الثاني من القرن السابع عشر، وهي منسوبة إلى أحد تلاميذ رضا عبّاسي. يوجد عدد من الصور الشبيهة التي تمثّل شخصاً واحداً يجلس تحت شجرة محاطاً ببعض الأوراق الذهبية والغيوم الصينية الملتفة ضمن مجموعة المتحف البريطاني منها لوحة "إمرأة ساجدة تعدّ".[13] علماً بأن هذا التركيب كان معدّاً لخاتمة المجلّد ولم يكن مجرد رسم يخدم سرداً قصصياً محدداً. هناك جدل واسع يدور حول الظروف الاجتماعية والسياسية التي أفرزت هذا النوع الجديد من الإنتاج الفني.[14]



صورة شخصية للدرويش محمد الخطيب
الفنان: منسوبة لمعين المصوّر
إيران الصفوية (أصفهان)، 1697 – 1698م
حبر، ألوان مائية معتمة، ذهب على ورق
MS.597.2007

[10] من القرن 11/ 17 كان يتم اختصار التواريخ فيحذف الرقم أو الرقمين الأولين. غاشك، **المخطوطات العربية: دليل الجيب للقراء** (لايدن: بريل، 2009)، 87.

[11] كانبي، **أمراء وأنصار**، 69.

[12] شيلا كانبي، **المصلح المتمرد: لوحات ورسوم رضا عبّاسي من أصفهان**، (لندن: أزيموث، 1996): "درويش جالس يحمل زهرة"، كتالوج رقم 29 (ص.61)، "الكاتب المتأمل" كتالوج رقم 28 (ص. 63)، "شيخ بلحية سوداء"، كتالوج رقم 101 (ص. 143) "درويش جالس"، كتالوج رقم 102 (ص. 139).

[13] نُقش وأُرّخ **شهر شامبه** 3 رمضان 1084هـ/ الأربعاء 11 ديسمبر 1673م.

[14] ديفيد ج. روكسبرغ، **المجلّد الفارسي 1400 – 1600: من الشتات إلى المجموعة** (نيو هيفن: مطبوعات جامعة يال 2005)، 323 – 324.



مرقّع كونسرتينة
(على شكل أكورديون)
بخط النستعليق

كُتب مرقّع الكونسرتينة هذا بخط النستعليق حيث نسخه علي رضا عبّاسي الخطاط الرسمي للحاكم الصفوي الشاه عبّاس الأول الذي نشط بين عاميّ 993 – 1025 هـ (1585 – 1617 م). حصل عبّاسي على تدريبه في خط الثلث على يد الأتابك التبريزي، ويبدو أنه درّب نفسه على خط النستعليق وفق أسلوب المير علي الهراوي.[15] إلى جانب شهرته كخطاط في خط النستعليق صمّم نقوشاً بخط الثلث لكثير من الأبنية التي شُيّدت في عصر الشاه عبّاس في أصفهان بما في ذلك المسجد الذي بناه مسعود بك قرب الميدان، وكذلك نقوش مزار الإمام رضا في مشهد.[16] عُيّن رضا عبّاسي رئيساً للمكتبة الملكية الصفوية بعد عام 1005 هـ (1597م) عقب انتقال البلاط الصفوي إلى أصفهان. تذكر السجلات التاريخية وجود عداء بينه وبين معاصره الخطاط الشهير المير عماد الحسني (961 – 1024هـ/ 1554 – 1615م) وأنه كان أشبه بساليري الذي كان يضع العقبات في درب موزارت. وقد ربطته الشائعات بجريمة قتل المير عماد المروّعة التي وقعت في المكتبة الصفوية وحياكة المؤامرات ضده.[17] والغريب أن علي رضا عبّاسي توقف عن إنتاج اللوحات الخطية بعد عام 1026 هـ (1617 – 1618م) رغم أن التقارير تفيد أنه توفي عام 1038 هـ (1628 – 1629م) لذا نفتقر لمراقبة تطوره الفني وإنتاجاته في السنوات العشر الأخيرة من حياته، التي تلت وفاة المير عماد.[18] المجلّد الذي بين يدينا هو من القطع النادرة إذ يعود إلى عام 1015 هـ (1606 م). ظلّ تأثير العبّاسي ماثلاً في الأسلوب التركيبي للنقوش الخطية الموجودة على الأبنية الصفوية التي بُنيت بعد وفاته.[19]

مرقّع كونسرتينة (على شكل أكورديون) بخط النستعليق
الخطّاط: علي رضا عبّاسي
إيران الصفوية (أصفهان)، 1606م
حبر، ألوان مائية معتمة، ذهب على ورق مع تلزيم جلدي
MIA.2014.431



[15] بريسيلا ب. سوسك، المير علي الهراوي **الموسوعة الإيرانية**، المجلد 1 (1985): 864 – 865.

[16] بريسيلا ب. سوسك، علي رضا عبّاسي **الموسوعة الإيرانية**، المجلد 1 (1985): 880.

[17] كامبيز إسلامي عماد الحسني، عماد الملك **الموسوعة الإيرانية**، المجلد 8 (1998): 382 – 385.

[18] بريسيلا ب. سوسك، علي رضا عبّاسي **الموسوعة الإيرانية**، المجلد 1 (1985): 880.

[19] بريسيلا ب. سوسك، علي رضا عبّاسي **الموسوعة الإيرانية**، المجلد 1 (1985): 880.



صورة شخصية
للامبراطور أورانغزب



صورة شخصية للامبراطور أورانغزب
الهند المغولية، حوالي 1660م
حبر، ألوان مائية معتمة، ذهب على ورق
MIA.2014.325

تبرهن صورة الامبراطور المغولي أورانغزب الذي حكم الأراضي المغولية باسم الإمبراطور المغير[20] (حكم من 1658 – 1707م) على أهمية جمع المرقّعات في إثبات الشرعية الامبراطورية. عُرف أورانغزب في تاريخ الإمبراطورية المغولية بأنه لا يتمتع بثقافة رفيعة فقد حجب رعايته للورش الفنية الملكية ما أدى إلى توقف إنتاج المنمنمات الجميلة في البلاط المغولي. لكن من الواضح بالنظر إلى هذه اللوحة وغيرها الكثير من صور أورانغزب[21] المأخوذة من أحد المجلدات الرقيقة المحاطة بحاشية من الزخارف الذهبية، أن أورانغزب كان يولي الكثير من الأهمية لصوره الشخصية التي كان الفنانون يرسمونها لتعزيز مكانته وصورته الامبراطورية. تحيط برأس أورانغزب هالة رمزية تشير إلى حقه الإلهي بالحكم، ويبدو وهو يحمل مذبّة لطرد الذباب (وهي رمز آخر من رموز الملكية). هذه العناصر وغيرها توضح أسباب تكليف أورانغزب الفنانين برسم هذا النوع من الصور التي كانت ترسّخ سلطته الإمبراطورية.

[20] تم نشر هذه الصورة سابقاً: ستوشكاين، "اللوحات المغولية، 4، مجموعة البارون موريس دو روثتشيلد." **المجلات الفنية** 5 (1929 – 30): 212 – 41، رقم 16، وفي كولناغي، **الفن الفارسي والمغولي** (لندن: كولناغي، 1976) رقم 126، ص. 196.

[21] عدد من اللوحات الأخرى لأورانغزب تغطي مسيرته من الشباب حتى الشيخوخة، وتصوّره من جوانب متعددة. في البادشاهنامة تم تصويره مع أبيه شاه جهان في وليمة زفافه: الصورة 43، " الشاه جهان يكرّم الأمير أورانغزب في أغرا قبل زفافه،" (ص. 104 – 5)؛ الصورة 44، "وصول الأمير أورانغزب إلى بلاط لاهور" (ص. 106 – 7)؛ الصورة 45، "الشاه جهان يكرّم الأمير أورانغزب في زفافه" (ص. 108 – 9). وهناك صور أخرى لأورانغزب منها: "الأمير أورانغزب يقدم تقريره للشاه جهان في دربار، لاهور عام 1649" المكتبة البريطانية، رقم 3853؛ "صورة لأورانغزب على حصانه" المكتبة البريطانية، مجلد جونسون، 3،4 أورانغزب في شيخوخته" المكتبة البريطانية مجلد جونسون 2،2.

لكن ما سبب اصرار أورانغزيب على تصوير وإظهار شرعية حكمه يا تُرى؟ عندما وقع الإمبراطور المغولي شاه جهان (1592 – 1666، حكم من 1628 – 1658م) صريع المرض عام 1657م نشأ صراع مرير بين أبنائه الأربعة على تولي العرش. تصف واقعة المغيري الحرب الضروس التي اندلعت بين الأمراء المغول، والتي وثّقها أحد موظفي البلاط عقل خان راضي (توفي عام 1696م) الذي استقى معلوماته حول الحرب من شهود عيان حضروا الواقعة.[22] ورغم أن عقل خان راضي افتتح الكتاب بامتداح تقوى أورانغزيب وتأييد انتصاره، إلا أنه لم يضع الأمير المنتصر في مرتبة أعلى من أخوته بل حرص على إيلاء نفس الأهمية للحسابات السياسية الميكيافيلية المتباينة وضراوة الأخوة الأربعة وهم دارا شيكوه، الشاه شجاع، أورانغزيب ومراد بخش، مع تفصيل للمعارك التي خاضوها ضد بعضهم البعض. بعد هذه المعركة القاسية للوصول إلى العرش، والتي لم تخلُ من الغدر وسجن الوالد والأشقاء، كان لا بد لأورانغزيب أن يصرّ على إبراز شرعية حكمه من خلال مجموعة من الصور الإمبراطورية التي تظهره بمظهر الرجل التقي الذي يمتلك حقاً إلهياً بالحكم.

[22] عقل خان راضي، **واقعة المغيري لعقل خان راضي: وصف لحرب وراثة العرش بين أبناء الامبراطور شاه جهان**، تحرير وترجمة ظافر حسن (اليغرا: معهد أليغرا للأبحاث، 1946)


صورة شخصية
للشاه شجاع

مُني الشاه شجاع (حكم من 1616 – 1661م) وهو الحفيد المفضل للامبراطور المغولي جهانغير[23] وثاني أبناء الشاه جهان، لسوء حظه، بهزيمة نكراء على يديّ أخيه القاسي أورانغزب. عُيّن الشاه شجاع حاكماً (سوباهدار) على البنغال عام 1641 وعلى أوريسا بدءاً من 1648م لكنه نُفي من قبل أخيه أورانغزب وقُتل بوحشية خلال الحرب الضروس التي نشبت بين الأشقاء للاستيلاء على العرش المغولي بعد مرض الشاه جهان عام 1657م، كما جاء في الوصف التاريخي الذي وثّق هذه المعركة والذي عُرف باسم واقعة المغيري.[24] يشير نقش كتابي موجود في هامش الصورة إلى أن الشخص الظاهر في الصورة هو الشاه شجاع؛ ورغم أنه لا يوجد سبب تاريخي يجعلنا نشك بصحة النقش إلا أن هناك احتمالاً بأن يكون قد أُضيف إلى الصورة لاحقاً.



[23] ويلر م. ثاكستن، **جاهنغيراما: مذكرات جاهنغير، امبراطور الهند** (نيويورك: قاعة آرثر م. ساكلر بالتعاون مع مطبوعات جامعة أكسفورد، 1999)، 281.

[24] عقل خان راضي، **واقعة المغيري لعقل خان راضي: وصف لحرب وراثة العرش بين أبناء الامبراطور شاه جهان**، تحرير وترجمة ظافر حسن (اليغرا: معهد اليغرا للأبحاث، 1946)

صورة شخصية للشاه شجاع
الهند المغولية، أواسط القرن السابع عشر الميلادي
حبر، ألوان مائية معتمة، ذهب على ورق
MS.5.2006

هناك أسباب فنية عديدة تدعو إلى الاعتقاد بأن هذا الشخص هو الشاه شجاع مثل مقارنة الصورة بصور أخرى للأمير؛ ناهيك عن هالة النور الذهبية التي تشير إلى الحق الإلهي في الحكم، وفخامة الملابس، وشكل العمامة التي كان ارتداؤها حصراً على عليّة رجال البلاط المغولي، والتي تشبه عمائم الشاه جهان وأورانغزب المرسومة في بادشاهنامة وندسور.[25]

تحمل الصورة في الزاوية اليسرى العليا نقشاً كتابياً يقول (أوّل) أي الدرجة الأولى. وقد اكتشف مؤرخو المكتبة الإمبراطورية المغولية أن هذا النوع من النقوش يشير إلى الرتبة المعطاة للأعمال الفنية والمخطوطات التابعة لمجموعة الأباطرة المغول.[26] حتى لو كان النقش مقلداً وليس امبراطورياً إلا أن وجوده هنا يؤكد على أن الناس كانوا يقدرون عالياً وجود شعارات تنسب القطع إلى المجموعات الراقية (مثل مجموعة الأباطرة المغول) ومن هنا تأتي أهمية دراسة سيرة القطعة وتاريخ ملكيتها.

يبدو أن هذه الصورة كانت جزءاً من مجموعة المخطوطات والمرقّعات الموجودة في المكتبة الامبراطورية المغولية حسبما يشير النقش الكتابي الموجود عليها الذي يقول (الأول)، ويبدو أن هذه كانت الطريقة التي اتبعها مسؤولو المكتبة المغولية في تصنيف الكتب والمخطوطات. تبعثرت مجموعة المكتبة الملكية عندما غزا الحاكم الإيراني نادر شاه دلهي عام 1739م حيث نُقلت الكثير من قطع المجموعة من الهند إلى إيران كغنائم للنصر، ونُقلت مرة ثانية عام 1858م عندما قضى البريطانيون على تمرّد الهند وسيطروا على ريد فورت وباقي أجزاء دلهي، ما أدّى إلى تشتيت ما تبقّى من مقتنيات المكتبة التي نجت من نهب نادر شاه.

[25] ميلو سي. بيتش وايبا كوش. **ملك العالم: البادشاهنامة: مخطوطة مغولية امبراطورية من المكتبة الملكية، قلعة وندسور** (لندن: طبعات أزيموث، 1997): الصورة 43، "الشاه جهان يكرّم الأمير أورانغزب في أغرا قبل زفافه"، (ص. 104 – 5)؛ الصورة 44، "وصول الأمير أورانغزب إلى البلاط في لاهور"، (ص. 106 – 7)؛ الصورة 45، "الشاه جهان يكرّم الأمير أورانغزب في زفافه" (ص. 108 – 9).

[26] جون سيللر، "شيفرة الذوق المغولي،" **المقرنص** (2000): 177 – 202.



الشاه اسماعيل
الصفوي مع أحفاده



الشاه اسماعيل الصفوي مع أحفاده
الخطاط: شاه قاسم
الهند المغولية، القرن السابع عشر الميلادي
حبر، ألوان مائية معتمة، ذهب على ورق
MIA.2013.109

تظهر هذه اللوحة أهمية الفنون بالنسبة لشرعية السلالة من خلال تصوير الحاكم الفارسي الشاه اسماعيل الصفوي وهو يقف تحت مظلة رمزية تمثّل مكانته الامبراطورية، حيث يبدو محاطاً بستة من أحفاده. تحدد النقوش الكتابية اللاحقة الأشخاص الموجودين في الصورة بأنهم أبناء الشاه إسماعيل وأحفاده، فإلى يساره يجلس بهرام ميرزا، ثم رستم حسين ميرزا من قندهار (حاكم مولتان الواقعة تحت سلطة أكبر)، وميرزا مكرّم خان، بينما يجلس السلطان حسين ميرزا، والسلطان مراد ميرزا ورستم ميرزا على يمين الشاه إسماعيل.

ومن المثير للاهتمام أن الصورة تبدو وكأنها نُفذّت في البلاط المغولي وامتلكها الملوك المغول ما يفترض أن امتلاك صورة لإحدى السلالات المنافسة كان بمثابة فرض نفوذ سياسي رمزي عليها. خلافاً لصور السلالة المغولية التي يُصور فيها الملوك المغول على أنهم أحفاد تيمور المباشرون، فإن هذه اللوحة للملوك الصفويين توضح تحدرّهم من مؤسس السلالة الصفوية الشاه إسماعيل. غرض هذه اللوحة غامض نوعاً ما ويحتاج إلى مزيد من الدراسة.

من التخمينات المطروحة أن يكون الهدف من اللوحة هو محاولة تقويض الإدعاءات الصفوية بالشرعية السياسية التي كان من الواضح أن المغول يفهمون أنها تنبع من تيمور وسلالته. من ناحية أخرى يوجد تخمين محتمل آخر يعاكس التخمين الأول يقول بأن المغول كانوا يحسدون إلى حد ما مكانة السيادة التي وضعها الصفويون لأنفسهم، وربما أرادوا أن يصوّروا انتماءهم إلى تقليد السلسلة نامة الذي يقضي بتوثيق علم أنساب السلالات الحاكمة. هناك دعاية سلالية مشابهة تبدو واضحة في اللوحة المغولية أيضاً. فإذا نظرنا إلى البادشاهنامة على سبيل المثال الصفحات 2b-3a[27] التي تعود إلى حوالي 1657م نرى تيمور وشاه جهان وقد صُوّرا في مواجهة بعضهما البعض، كلٌ في صفحة. كل واحد من الإمبراطورين يجلس على عرش ذهبي تحت مظلة تشير إلى مكانته الإمبراطورية؛ تيمور يقدّم تاجاً باتجاه الشاه جهان، والشاه جهان يتألق بنور حقه الإلهي في الحكم ويمدّ يده ليستلم التاج.

من الناحية التركيبية تشبه هذه الصورة إلى حد كبير صفحة في مجلّد جونسون الموجود ضمن مجموعة المكتبة البريطانية،[28] عنوانها "تيمور يتوّج مع ذريته"، وهي تصوّر تيمور جالساً تحت المظلة الإمبراطورية محاطاً ببابر، وهمايون، وأكبر، وجاهنغير. استخدمت في الصورة عناصر رمزية مشابهة، مثل المظلة الإمبراطورية وتسليط الضوء على استمرارية السلالة من خلال اجتماع الأبناء والأحفاد. لكن التركيز على أن الصفويين هم أحفاد الشاه إسماعيل وليس أحفاد تيمور يدل على وجود مشروع سياسي مغولي يرمي إلى تقويض الشرعية الإمبراطورية الصفوية. ربما كان القصد من الصورتين إبراز التعارض وتسجيل الإدعائين المتنافسين بالشرعية الإمبراطورية للصفويين والمغول. على أية حال فإن النظريات التي قُدمت هنا هي مجرّد تخمينات وتحتاج إلى مزيد من البحث..

[27] ميلو سي. بيتش وايبا كوش. **ملك العالم: البادشاهنامة: مخطوطة مغولية امبراطورية من المكتبة الملكية، قلعة وندسور** (لندن: طبعات أزيموث، 1997): الصورتان 3 و4.

[28] المكتبة البريطانية، مجلد جونسون 64، 38، "تيمور يُتوّج مع ذريته."



صورة شخصية
للقديس جيروم
في حالة كآبة



صورة شخصية للقديس جيروم في حالة كآبة
الفنان: فاروق بك
صفحة من مرقّع شاه جهان الملكي
الهند المغولية، 1615م
حبر، ألوان مائية معتمة، ذهب على ورق
MS.44.2007

الفنان المسؤول عن رسم هذه اللوحة الفريدة الرائعة هو فاروق بك، وقد كانت له مسيرة مهنية طويلة امتدت من البلاط الأميري الصفوي في خراسان إلى الإمبراطورية المغولية وصولاً إلى سلطنات ديكان، وقد طبقت شهرته الآفاق ونجته موهبته من كل التيارات السياسية والاقتصادية التي عاصرته. ورغم أنه يبدو أنه تعلم هذه الصنعة في ورشة إقليمية تابعة للبلاط الصفوي في مشهد،[29] ضمن موجة الفنانين الفارسيين الذين هاجروا من الهند بحثاً عن الرعاية والاستقرار، إلا أنه شقّ طريقه إلى بلاط الإمبراطور أكبر عام 1585 م. علماً بأن إقامته هناك لم تطل إذ دُعي في بداية القرن السابع عشر للانضمام إلى الحاشية الفنية التابعة لبلاط السلطان عادل شاه الثاني سلطان بيجابور.[30] لطالما أدخل الفنانون المغول في فنونهم صوراً من اللغة البصرية المسيحية الأوروبية الغربية، لكنهم كانوا يسبغون على الشخصيات والرموز المستخدمة معاني جديدة. في هذه القطعة يظهر القديس المسيحي جيروم في تجسيد للتأمل الكئيب. تستند هذه المنمنمة تحديداً على طبعة وضعها الفنان الفلمنكي مارتن دو فوس (1532 – 1603م) بعنوان 'دولور' أي الحزن، التي استلهمت أيضاً من تصوير للقديس جيروم وضعه الفنان الألماني ألبرخت دورر (1471 – 1528م).

[29] أبولالا سودافار، "بين الصفويين والمغول: الفن والفنانون في المرحلة الانتقالية،" **إيران** (1999)، 55

[30] ولش، **الهند: الفن والثقافة 1300 – 1900**، 224.

أبرزت المنهجية المرنة التي اتبعها الفنانون المغول تجاه فن الأيقونات المسيحي لغة بصرية مبتكرة من خلال تبني صور مأخوذة من الرسوم والطبعات الأوروبية المعاصرة.

يعود تاريخ هذه المنمنمة إلى عام 1024 هـ (1615 م) ويبدو أن تركيبها داخل الإطار تم حوالي عام 1640 م.[31] ينسب الاسم الموجود أسفل الحاشية اللوحة إلى فاروق بك وهو بيد الشاه جهان على ما يبدو، كما يوجد ختم جهانغير أيضاً ما يفترض أن اللوحة صُنعت أولاً ثم أضيفت إليها حاشية المجلّد. كان من الواضح أن هذه اللوحة بألوانها الزاهية واهتمامها بالتفاصيل حظيت بتقدير الأباطرة المغول، ويبدو أنها وُضعت ضمن أحد المجلّدات الملكية للشاه جهان (حكم من 1628 – 1658 م). تُنسب حواشي اللوحة إلى رسام الطبيعة المغولي الشهير منصور الذي كان الرسام المفضل لدى الإمبراطورجهانغير (حكم من 1605 – 1627 م).

[31] نُشرت هذه اللوحة والنقش الذي وضعه مارتن دو فوس في كتاب ستيوارت كاري ولش، **الهند: الفن والثقافة 1300 – 1900** (ميونيخ: بريستل، 1985،) الصور147 آ و147 ب، 221 – 225. كما نُشرت أيضاً في ج. روجرز، المنمنمات المغولية، (نيويورك: ثيمز وهادسن، 1993)، الصورة 45، ص. 69 وعُرضت في معرض "الهند!" عام 1985 – 1986 في متحف متروبوليتان للفنون، وحديثاً في معرض "أعجوبة العصر: رسّامو الهند الكبار، 1100 – 1900" من 28 سبتمبر 2011 إلى 8 يناير 2012 في متحف متروبوليتان للفنون، نيويورك.



صورة شخصية لبتول
ترتدي زيّاً أوروبياً



صورة شخصية لبتول ترتدي زيّاً أوروبياً
الفنان: محمد طاهر
إيران الصفوية (أصفهان)، القرن السابع عشر الميلادي
حبر، ألوان مائية معتمة، ذهب على ورق
MIA.2014.259

تلقي هذه الصورة، التي تمثّل سيدة صفوية ترتدي ملابس أوروبية، الكثير من الضوء على النزعات التاريخية والفنية للقرن السابع عشر في إيران. يُعتقد أن الفترة الصفوية المتأخرة في الفن انطلقت مع حكم الشاه عبّاس الأول (حكم من 1571 – 1629م) والذي انطلقت في عهده التجارة بين إيران وأوروبا. دعماً لهذا المشروع الاقتصادي تم نقل مجموعة من التجار الأرمن إلى مستعمرة في منطقة جولفا الجديدة، باعتبار أن الأرمن كانوا يملكون حصانة السفر داخل الأراضي العثمانية، والمتاجرة مع أوروبا مباشرة. من خلال تجارة المواد الكمالية مثل الحرير والمنسوجات بدأت العناصر والصور الفنية الأوروبية بالدخول إلى الفن الفارسي. من الأمثلة الممتازة على هذه النزعة كان الأسلوب الفني لصادق بك الذي شغل منصب مدير الورشة الملكية الصفوية بين عاميّ 1587 و1598 وتلميذه رضا عبّاسي، حيث رسم الإثنان أشخاصاً يرتدون أزياءً أوروبية.[32] لم يقتصر الأمر على الأزياء فقط بل تم أيضاً إدخال التقنيات الفنية الأوروبية إلى اللوحات الفارسية التي رُسمت في الفترة المتأخرة من حكم إيران الصفوية، مثل تقنيات المنظور والتظليل التي تظهر واضحة في لوحات المعرض التي تعود إلى أواخر الحقبة الصفوية.

يمكن للوحات أن تعطي الناظر فكرة عن أزياء الحقبة التي رُسمت فيها. أُدخلت الأزياء الأوروبية إلى البلاط الصفوي في القرن السابع عشر كنوع من التغيير على الملابس التقليدية (بالنسبة لمجتمع النخبة الفرنسية في القرن الثامن عشر كانت الموضات التركية هي الأجمل). إن شيوع الأزياء الأوروبية في اللوحات الصفوية اللاحقة يعني أن الكثير من النقشات الأوروبية كانت قيد التداول على غرار ما كان يحدث في الهند في تلك الفترة.

[32] كانبي، **أمراء وأنصار**، 67.



سيدة تقدّم المرطّبات
إلى أحد رجال القبائل



سيدة تقدّم المرطّبات إلى أحد رجال القبائل
الفنان: منسوبة إلى علي قولي جابادار
إيران الصفوية، القرن السابع عشر الميلادي
حبر، ألوان مائية معتمة على ورق
MIA.2014.385

في هذه اللوحة الرمزية المعقدة تظهر امرأة جميلة ترتدي ملابس وأقمشة فخمة وهي تقدّم مرطبات تتألف من بطيخ أحمر وشراب إلى رجل قبيلة يلبس إزاراً مصنوعاً من ورق الشجر. رُسمت ملامح الشخصين بدقة كبيرة وتحوي اللوحة عدداً من التفاصيل الرمزية المحيّرة مثل الأفعى الملتفة حول الشجرة فوق رأس السيدة والتي تتأهب للقفز على البيض الموجود في عش الطائر المكشوف. من التفاصيل الدقيقة الأخرى نرى مخطوطة مجلّدة ومذهّبة ملقاة قرب السيدة، وكذلك خزفاً صينياً مصقولاً نُقل إلى الغابة، والذي يبدو أنه جزء من الحوار القائم بين الحضارة والأناقة المتمثلة في السيدة من جهة، وبين الزهد والبساطة المتمثلين في رجل القبيلة من جهة أخرى. رسم علي قولي عدداً من المناظر الأخرى المشابهة تصوّر مجموعات من الدراويش في البرّية، أو تصوّر حوارات تتم بين سيدات ونسّاك.[33]

[33] فلاديمير غريغورفيتش لوكونين وأ. أ. ايفانوف، **المنمنمات الفارسية** (نيويورك: باركستون انترناشونال، 2010)، 241: هناك لوحة منسوبة إلى علي قولي جابادار في معهد الدراسات الشرقية لأكاديمية العلوم الروسية، سانت بطرسبرغ بعنوان "الشاه ورجال البلاط" يبدو فيها البطيخ الأحمر أو فاكهة مشابهة له على شكل شرائح تتناولها شخصيات الصور، وهي شبيهة جداً بالفاكهة الظاهرة في لوحة سيدة تقدم المرطبات لأحد رجال القبائل. والأهم من هذا هو أن مجلد سانت بطرسبرغ يحوي عدداً من الصور تشمل موضوعاً وتركيباً مشابهين. توجد في متحف متروبوليتان للفنون لوحة بريشة علي قولي جابادار مأخوذة من مجلد ديفيس وهي بعنوان "عجوزان يتناقشان خارج كوخ"، تصوّر مشهداً مشابهاً للمشهد الذي بين يدينا.

يلقي هذا العمل الذي نفّذه علي قولي جابادار في أواخر المرحلة الصفوية الضوء على تبادل التقنيات الفنية بين الهند وإيران في بداية الفترة الحديثة. ومن المثير أن نعرف أن لقبه جابادار (أي حارس ترسانة الأسلحة) يشير إلى أنه كان يعمل في الجيش الصفوي، وقد ذُكر في مواضع أخرى أنه يتحدّر من أصول ألبانية، ما يعني أن جذوره تعود إلى الإمبراطورية العثمانية. على أية حال يمكن القول أنه إلى جانب عمله في الجيش فإن علي قولي جابادار استطاع أن يميّز نفسه كفنان مزج التقنيات الفنية المغولية والأوروبية في لوحاته. يبدو تأثير تقنيات الرسم المغولي واضحاً في ضربات الفرشاة وأيضاً في تفاصيل الوجهين الدقيقة (أكثر من الزخرفة)، ناهيك عن تصوير المنسوجات. انتمى علي قولي جابادار إلى جيل من الفنانين الصفويين المحدثين الذين استخدموا العناصر والتقنيات الأوروبية بشكل واسع في أعمالهم.[34] ويظهر تأثير طرائق الرسم الأوروبية مثل التقريب والتنظير والتظليل، وكذلك تأثير تقنيات الرسم المغولي، الذي يتضمن صوراً شخصية دقيقة تمثّل أفراداً أكثر من مجرّد التصوير المزخرف لرمزية الوجوه الجميلة، يبدو هذا التأثير واضحاً في عمل علي قولي جابادار. ورغم أن أعماله تأثرت بالتراكيب والتقنيات الأوروبية والمغولية في بداية مسيرته الفنية إبّان حكم الشاه عبّاس الثاني (حكم من 1642 – 1666م) إلا أن أسلوبه أصبح أكثر تأثراً بالتقنيات الفارسية في الفترة اللاحقة حيث أخذ ينتج تراكيب مزخرفة ثنائية الأبعاد.[35]

يظهر هذا العمل وكأنه يحمل توقيع علي قولي جابادار رغم أنه ليس من الواضح ما إذا كان التوقيع أصيلاً أم نُسب إليه العمل لاحقاً، أو ربما يكون محاولة لربط الصورة بعلي قولي بسبب تشابه التوقيع مع التوقيع الذي ظهر في أعمال أخرى مثل لوحة "المنظر الأوروبي"[36] والذي إن كان حقيقياً فإنه يشبه إلى حد بعيد التوقيع الموجود على لوحة متحف الفن الإسلامي؛ هناك تشابه كبير في اختيار ألوان المنظر الطبيعي وتدرجاته واستخدام المنظور مع لوحة "سيدة تقدم المرطبات إلى أحد رجال القبائل". هناك توقيع آخر مشابه لعلي قولي يظهر على لوحة قديمة بعنوان "نساء قرب النافورة"[37] وفيه يظهر أيضاً الحرف "ي" في الخلف تحت باقي أجزاء التوقيع ما يفترض أن التوقيع قد يكون صحيحاً. هناك جدال يدور حول صحة التوقيع لكن يمكن نسبة اللوحة لناحية أسلوبها إلى اللوحات التي صُنعت في الورشة المغولية في عهد شاه جهان.[38]

[34] سوزان باباي وآخرون. **عبيد الشاه: النخبة الجديدة لإيران الصفوية** (لندن: آي. بي. توريس، 2004)، 136

[35] أبولالا سودافار، **فن البلاط الفارسي: مختارات من مجموعة صندوق الفن والتاريخ** (نيويورك: ريزولي، 1992)، الصورة 148، ص. 369.

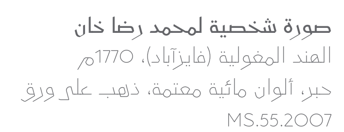
[36] فلاديمير غريغورفيتش لوكونين وأ. أ. ايفانوف، **المنمنمات الفارسية** (نيويورك: باركستون انترناشونال، 2010)، 239

[37] أبولالا سودافار، **فن البلاط الفارسي: مختارات من مجموعة صندوق الفن والتاريخ** (نيويورك: ريزولي، 1992)، الصورة 148، ص. 370.

[38] ساقب بابوري، تواصل شخصي، 4 سبتمبر 2014


صورة شخصية
لمحمد رضا خان





صورة شخصية لمحمد رضا خان
الهند المغولية (فايزآباد)، 1770م
حبر، ألوان مائية معتمة، ذهب على ورق
MS.55.2007

تصوّر هذه اللوحة محمد رضا خان في حديقة يدخّن نارجيلة تحت سماء غائمة.[39] كان محمد رضا خان خادماً مدنياً مغولياً ارتقى ليصبح حاكماً وجابي ضرائب البنغال التي كانت من أغنى مقاطعات الهند تحت الانتداب البريطاني في ستينيات القرن الثامن عشر. وقع رضا خان في مكائد السياسة البريطانية المتعلقة بجباية ضرائب مقاطعة البنغال الغنية التي حاكها له وارن هيستينغز، فجُرّد من منصبه وسُجن وحوكم، ثم أطلق سراحه عام 1773م. وقد مكنته هذه الحادثة المشؤومة من التعرّف على السير ايليا ايمبي رئيس المحكمة البريطانية العليا في البنغال ما بين 1774 و1782م الذي أصبح صديقاً مقرّباً له.

هذا وقد حطّت اللوحة رحالها ضمن مجموعة مقتنيات السير ايليا ايمبي.[40] وفي الواقع فقد حملت صورة محمد رضا خان الختم الفارسي للسير ايليا ايمبي، إذ كان من الشائع خلال هذه الفترة أن يتكلم المسؤولون البريطانيون الفارسية وأن يستخدموا نفس تشريفات ورموز السلطة المستخدمة من قبل النخبة المغولية، بما في ذلك الأختام والألقاب الفارسية.

كان السير ايليا من هواة اقتناء اللوحات الهندية وقد كلّف هو وزوجته ليدي ماري ايمبي الدارسين بإجراء عدد من الأبحاث حول الحياة الحيوانية والنباتية في المنطقة ووضعها فيما سُميّ "مجلد ايمبي". عدد هذه الأبحاث هو أربعة وستون (يمتلك متحف الفن الإسلامي اثنين منهما) ما يؤكد وصول أساليب الاقتناء الفنية المغولية إلى النخبة البريطانية في الهند. تابع البريطانيون أساليب النخبة الهندية في رعاية الفنانين المحليين وفي الوقت نفسه تبنوا رعايات فنية تتوافق والذوق البريطاني، وذلك من خلال التكليف بوضع لوحات تُعنى بالتاريخ الطبيعي ما أدى إلى تأسيس مدرسة الرسم الأنجلو – هندية.

[39] تم نشر صورة بالأسود والأبيض لهذه اللوحة في ويلش، **غرفة العجائب: الرسم الهندي خلال الفترة البريطانية 1760 – 1880** (نيويورك: فيدرالية الفنون الأمريكية، 1978)، 33.

[40] ويلش، **غرفة العجائب**، 32.

المراجع والقراءات

Babaie, Sussan et al. *Slaves of the Shah: New Elites of Safavid Iran.* London: I.B. Tauris, 2004.

Beach, Milo Cleveland. *The Imperial Image: Paintings for the Mughal Court.* Washington, DC: Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, 1981.
--*Mughal and Rajput painting.* Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
--*and Ebba Koch. King of the world: the Padshahnama: An Imperial Mughal Manuscript from the Royal Library, Windsor Castle.* London: Azimuth Editions, 1997.
--and Eberhard Fischer and B.N.Goswamy, eds., *Masters of Indian Painting.* Exhibition at the Museum Rietberg and the Metropolitan Museum of Art. Zurich: Artibus Asiae Publishers, 2011.

Brend, Barbara. "A Sixteenth-century Manuscript from Transoxiana: Evidence for a Continuing Tradition in Illustration," *Muqarnas* (1994): 103-116.
--"Beyond the Pale: Meaning in the Margin" in *Persian Paintings from the Mongols to the Qajars: Studies in Honour of Basil W. Robinson,* edited by Robert Hillenbrand, 39-55. London: I.B. Tauris, 2000.
--"Another Career for Mirza Ali" in *Society and Culture in the Early Modern Middle East: Studies on Iran in the Safavid Period,* edited by Andrew J. Newman, 213-236. Leiden: Brill, 2003.
--"Dating the Prince: A Picture in the St Petersburg Mughal Album," *South Asian Studies* 24/1 (2008): 91-96.

Canby, Sheila R., *Persian Painting.* London: British Museum Press, 1993.
--*The Rebellious Reformer: The Drawings and Paintings of Riza-yi Abbasi of Isfahan.* London: Azimuth Editions, 1996.
--*Princes, Poets and Paladins: Islamic and Indian Paintings from the collection of the Prince and Princess Sadruddin Aga Khan.* London: British Museum Press, 1998.

Colnaghi, *Persian and Mughal Art.* London: Colnaghi, 1976.

Eslami, Kambiz. "Emad Hasani, Mir, Emad al-Molk" *Encyclopaedia Iranica,* Vol. VIII, Fasc. 4, (1998): 382-385.

Farhad, Massumeh. "Isfahan xi. School of Painting and Calligraphy," *Encyclopaedia Iranica,* Vol. XIV, Fasc. 1, pp. 40-43.

Gacek, Adam. *Arabic Manuscripts: A Vade Mecum for Readers.* Leiden: Brill, 2009.

von Habsburg, Francesca. *The St. Petersburg Muraqqa'.* Milano: Leonardo Arte, 1996.

Koch, Ebba. *Mughal Art and Imperial Ideology: Collected Essays.* New Delhi and New York: Oxford University Press, 2001.

Lukonin, Vladimir Grigor'evich and A. A. Ivanov, Persian Miniatures. New York: Parkstone International, 2010.

Okada, Amina. *Indian Miniatures of the Mughal Court.* New York: H.N. Abrams, 1992.

Razi, Aqil Khan. *The Waqiat-i-Alamgiri of Aqil Khan Razi: An Account of the War of Succession between the Sons of the Emperor Shah Jahan,* edited and translated by Zafar Hasan. Aligarh: Aligarh Research Institute, 1946.

Roxburgh, David J. "Kamal al-Din Bihzad and Authorship in Persianate Painting," *Muqarnas* (2000): 119-146.
--*Prefacing the Image: The Writing of Art History in Sixteenth-century Iran.* Leiden: Brill, 2001.
--*The Persian Album, 1400-1600: From Dispersal to Collection.* New Haven: Yale University Press, 2005.

Seyller, John. "Scribal Notes on Mughal Manuscript Illustrations," *Artibus Asiae* (1987): 247-277.
--"The Inspection and Valuation of Manuscripts in the Imperial Mughal Library," *Artibus Asiae* (1997): 243-349.
--"Workshop and Patron in Mughal India:The Freer Rāmāyaṇa and Other Illustrated Manuscripts of 'Abd al-Rahīm," *Artibus Asiae, Supplement* 42 (1999): 2-344.
--"A Mughal Code of Connoisseurship," *Muqarnas* (2000): 177-202.

Smart, Ellen, "The Death of Inayat Khan by the Mughal Artist Balchand," *Artibus Asiae* 58/3-4 (1999): 273-274.

Soucek, Priscilla P. "Persian Artists in Mughal India: Influences and Transformation," *Muqarnas* (1987): 166-181.
--"'Ali-Reza Abbasi" *Encyclopaedia Iranica,* Vol. I, Fasc. 8 (1985): 880.
--"Mir Ali Heravi" *Encyclopaedia Iranica,* Vol. I, Fasc. 8, (1985): 864-865.
--"Aqa Mirak," *Encyclopaedia Iranica,* Vol. II, Fasc. 2 (1986): 177-178.

Soudavar, Abolala, "Between the Safavids and the Mughals: Art and Artists in Transition," *Iran* (1999): 49-66.
--with a contribution by Milo C. Beach. *Art of the Persian Courts: Selections from the Art and History Trust Collection.* New York: Rizzoli, 1992.

Stouchkine, I. "Portraits Moghols, IV, La Collection du Baron Maurice de Rothschild," *Revues Asiatiques* VI (1929-30): 212-41.

Stronge, Susan. *Painting for the Mughal Emperor: The Art of the Book, 1560-1660.* London: V&A Publications, 2002.

Subrahmanyam, Sanjay, "A Roomful of Mirrors: The Artful Embrace of Mughals and Franks, 1550-1700," *Ars Orientalis, Globalizing Cultures: Art and Mobility in the Eighteenth Century* 39 (2010): 39-83.

Thackston, Wheeler M., ed. and trans. *The Jahangirnama: Memoirs of Jahangir, Emperor of India.* New York: Arthur M. Sackler Gallery in association with Oxford University Press, 1999.
-- *Album Prefaces and Other Documents on the History of Calligraphers and Painters.* Leiden: Brill, 2001.

Welch, Anthony and Stuart Cary Welch. *Arts of the Islamic Book: The Collection of Prince Sadruddin Aga Khan.* Ithaca and London: Cornell University Press for Asia Society, 1982.

Welch, Stuart Cary. *India Art and Culture 1300-1900* [Catalogue published in conjunction with the exhibition "India!" held at the Metropolitan Museum of Art, New York, from September 14, 1985 to January 5, 1986] Munich: Prestel, 1985.
Welch, Stuart Cary. *Room for Wonder: Indian Painting during the British Period 1760-1880.* New York: American Federation of the Arts, 1978

Welch, Stuart Cary, with Sheila R. Canby and Nora M. Titley. *Wonders of the Age: Masterpieces of Early Safavid Painting, 1501-1576.* Cambridge, MA: Fogg Art Museum, Harvard University, 1979.

Welch, Stuart Cary, with Annemarie Schimmel, Marie L. Swietochowski, Wheeler M. Thackston, *The Emperors' Album: Images of Mughal India.* New York: Metropolitan Museum of Art, 1987.

Wright, Elaine and Susan Stronge. *Muraqqa': Imperial Mughal Albums from the Chester Beatty Library.* Alexandria, VA: Art Services International, 2008.